

<https://helda.helsinki.fi>

Le pli de la vieille représentation du Japon et le déploiement
př récent d un nouvel imaginaire chez des auteurs
dessinée français contemporains

Kraenker, Sabine

2021-07

Kraenker , S 2021 , ' Le pli de la vieille représentation du Japon et le déploiement récent
př d un nouvel imaginaire chez des auteurs de bande dessinée français c
Op.cit. , vol. 22 . < <https://revues.univ-pau.fr/opcit/645> >

<http://hdl.handle.net/10138/332681>

unspecified
publishedVersion

Downloaded from Helda, University of Helsinki institutional repository.

This is an electronic reprint of the original article.

This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.

Please cite the original version.

Le pli de la vieille représentation du Japon et le déploiement récent d'un nouvel imaginaire chez des auteurs de bande dessinée français contemporains

Sabine Kraenker

§I

Le Japon est depuis longtemps, selon Michaël Ferrier, « la source d'innombrables projections imaginaires pour les écrivains français¹ ». Il se pose la question de savoir, comme nous nous la posons nous-mêmes, « comment une culture particulière, à un moment donné, a raconté des histoires, s'est raconté des histoires, à propos du Japon² ». Ferrier parle pour le Japon de « fascination irrésistible mêlée d'une angoisse diffuse³ ». Nous sommes à la fois dans le monstrueux et dans le merveilleux, entre des extrêmes qui satisfont ce que représente le Japon pour les écrivains français au fil des siècles, un lieu qui a été suffisamment fermé et éloigné pour donner la possibilité aux fantasmes et à l'imagination de se déployer.

¹

² *Ibid.*, p. 34.

³ *Ibid.*

§2

D'après Michaël Ferrier, un aspect semble récurrent dans la perception du Japon par les écrivains francophones : il s'agit d'un rapport particulier au temps. Dans l'archipel, le temps tel qu'il est représenté par les artistes français, est suspendu. Le Japon de Roland Barthes n'est ni moderne, ni occidentalisé, ni capitaliste. *L'Empire des signes* est un système sémiotique hors d'un temps historique. Claude Lévi-Strauss voudrait que Tôkyô respecte davantage son passé⁴, Marguerite Yourcenar méprise les villes comme Nagoya, Ôsaka, Kôbe, villes commerciales et non empreintes de traditions⁵. Pour ces écrivains, « le Japon qui évolue n'est plus vraiment le Japon⁶ ». Cela amène Ferrier à constater que « le Japon semble donc souvent se constituer dans notre littérature comme le dernier refuge d'un espace pur, débarrassé du temps, non tant une utopie qu'une uchronie⁷ ». Cela explique la permanence de l'image-cliché du Japon dans l'imaginaire francophone avec ses jardins *zen* et sa cérémonie du thé, ses *kimonos* et ses cerisiers en fleurs. À cette image du Japon de la tradition s'associe celle de sa modernité avec ses gratte-ciels, ses villes gigantesques et ses robots. Une dernière représentation de la culture japonaise concerne son altérité en miroir. Les deux pays, la France et le Japon, sont mis en relation spéculaire pour bien insister sur leurs différences, sur le modèle du miroir inversé. Ferrier nommera cette approche du Japon « une altérité simplifiée⁸ » :

Le Japon représente ce point-limite, périlleux, où il nous faut renoncer à tout ce que nous savions ou croyions savoir, où la pensée occidentale hier dominatrice, se trouve réduite à un choix parmi d'autres, à un pli qu'on aurait pu ne pas prendre et que l'on peut enfin retourner, détourner, dévier, déplacer. [...] Alors s'opère ce tremblement, cette dissolution car l'altérité n'est jamais très loin de l'altération⁹.

§3

Un certain pli a donc été pris dans la représentation du Japon. Mais certains voyageurs et résidents francophones au Japon veulent rendre une autre image que celle « très soumise aux vieux codes de l'exotisme, qui prévaut partout en Occident et qui consiste dans le recyclage perpétuel des mêmes stéréotypes plus ou moins remis au goût du jour¹⁰. »

⁴ « Aux gens de Tôkyô », *Magazine Littéraire*, n° 311, 1993, p. 47-48 : « Sans rien céder de sa place de plus grande ville du monde, elle ferait une faveur inestimable à ses habitants et à l'humanité entière si elle se souvenait avec plus de piété qu'elle fut naguère Edo ; et si, en quelques lieux privilégiés comme ceux que je venais de visiter, elle s'employait tant soit peu à le redevenir. » (p. 48)

⁵ Voir *Le Tour de la prison*, Paris, Gallimard, 1991.

⁶ « La tentation du Japon chez les écrivains français », *op. cit.* p. 49.

⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁹

¹⁰ P. Forest, *Retour à Tokyo*, *Allaphbed tome 7*, Paris, Éd. Cécile Default, 2014, p. 13.

Ils désirent sortir de l'opposition binaire ici/là-bas, eux/nous, Orient/Occident pour tenter une autre approche de l'altérité. C'est ce que nous avons choisi d'examiner sous la dénomination de déploiement d'un nouvel imaginaire sur le Japon. Les représentations sur le Japon ont conduit les auteurs francophones à un repli sur des valeurs qui leur étaient familières, à une vision du monde dont ils étaient le centre, à un eurocentrisme du récit sur une culture non européenne. La génération des auteurs francophones contemporains interroge le pli de la représentation passée et proposent un timide déploiement de l'imaginaire sur le Japon. Le pli du passé peut enfin être délicatement déplié, ouvert, et peut-être retourné, détourné, déplacé comme le souhaite Ferrier. Le Japon et les Japonais sont donc l'objet de représentations mentales et il s'agit ici de montrer comment un ensemble d'écrivains francophones contemporains représentent un autre groupe, celui des Japonais. L'objectif est de montrer comment « ils éclairent ou ignorent ou masquent » leur mode de fonctionnement et « la position qu'ils occupent¹¹ » par rapport au Japon et à la culture japonaise. Ce qui est écrit sur le Japon révèle ce que les écrivains sont en tant qu'individus et dans une société donnée.

LE PLI DU PASSÉ DANS LA REPRÉSENTATION DU JAPON

§4

La représentation comme processus n'est pas statique, elle évolue avec le temps, la société, le sujet... « Si la représentation est un produit social, elle est aussi symptomatique de la structure sociologique d'une société déterminée, à un moment donné de son développement. La représentation change d'un groupe à l'autre, d'une société à l'autre, elle traduit l'état de la collectivité qui l'a produite¹² ». De là découle le lien entre la représentation et l'idéologie. En effet, on peut soutenir que toute représentation se déploie en lien avec une idéologie, même si elle n'en est pas consciente. Et le stéréotype, sur lequel nous reviendrons, est une forme de représentation caricaturale qui dévoile une idéologie sous-jacente. Les stéréotypes « impriment, par leur automatisme, des formes d'impen-sé dans le discours dont [ils] servent une argumentation, ou marquent la relation d'un texte à la norme sociale¹³ ». S'intéresser à la représentation du Japon dans les textes francophones contemporains, c'est donc se pencher sur une certaine représentation du réel. Cette représentation du réel est une perception du sujet *je vis-à-vis* d'autrui qui sera forcément subjective. Cette dimension du discours sur autrui doit être admise comme un

¹¹M. Foucault, *Les Mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 364.

¹²S. Moscovici, *La Psychanalyse – Son image et son public*, Paris, PUF, 1961, p. 310.

¹³R. Amossy et A. Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 61.

paramètre inhérent au discours sur autrui et non comme un élément perturbateur du discours.

§5

Comme nous l'avons déjà mentionné, dans le dispositif communicationnel entre l'écrivain qui voyage et son public, il y a un type d'image très important : le stéréotype. Celui-ci révèle une communication de l'artiste à son public sur la culture considérée qui est monosémique (elle ne délivre qu'un seul message), elle est essentialiste (elle donne une image d'une nationalité, par exemple, qui est supposée concerner tous les membres du groupe) et elle est discriminatoire dans le sens où l'image de l'Autre donnée par le stéréotype est à connotation négative la plupart du temps. Initialement, d'ailleurs, le stéréotype est utilisé dans le travail du typographe et consiste à faire un moulage de plomb qui sert à refaire de nouveaux tirages, d'où l'idée de reduplication à l'infini et de rigidité. Le mot a été forgé en 1798 à partir des mots grecs *stereos* [solide] et de *týpos* [caractère]. Plus tard, Walter Lippmann¹⁴, éditorialiste et penseur américain, l'introduit dans les sciences sociales. Il donnera au stéréotype le sens « d'images dans nos têtes » qui permettent de nous orienter dans un monde trop complexe, aidés par des sortes de cartes mentales. Mais le penseur n'avait pas une approche aussi négative du stéréotype que celle qui prévaudra ensuite. Pourtant, le stéréotype, même mal-aimé car confondu avec le préjugé et considéré comme une erreur de perception de l'Autre et une généralisation abusive, est très efficace sur le plan de la communication puisqu'il donne une sorte de résumé bref et concis d'une culture. « Porteur d'une définition de l'Autre, le stéréotype est l'énoncé d'un savoir minimum collectif qui se veut valable, à quelque moment historique que ce soit. Le stéréotype n'est pas polysémique. [...]. Ajoutons que si l'idéologie se caractérise, entre autres choses, par la confusion opérée entre la norme (morale, sociale) et le discours, le stéréotype représente une confusion réussie et par là-même efficace¹⁵ ».

§6

Mais la problématique centrale que pose le stéréotype est celle d'être « un facteur de tension et de dissension dans les relations intercommunautaires et interpersonnelles¹⁶ », même si la vision uniquement négative du stéréotype n'est pas la seule approche possible. En effet, les représentations que nous avons de la culture de l'autre, les stéréotypes, sont des schémas cognitifs nécessaires à la compréhension et à la production des discours, même s'ils donnent aussi une vision généralisante et réductrice de la réalité. Le stéréotype est donc nécessaire du point de vue de la psychologie mais aussi de la psychologie sociale en ce qu'il « apparaît comme un facteur de cohésion sociale, un élément constructif

¹⁴W. Lippmann, *Public opinion*, New York, Harcourt & Brace, 1922.

¹⁵P. Pageaux. *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 63.

¹⁶*Stéréotypes et clichés*, *op. cit.* p. 43.

dans le rapport de soi à l'autre¹⁷ ». Il permet à une personne, à partir du moment où elle partage les stéréotypes d'un groupe d'individus, de montrer son adhésion au groupe en partageant les mêmes images et cela lui permet d'intégrer le groupe en question. Il s'agit ici d'identité sociale d'une personne. Le stéréotype présente ainsi une certaine bivalence et a aussi des fonctions constructives. Sur un plan littéraire, l'écrivain qui voyage peut jouer avec l'adhésion du lecteur entre son texte et les représentations qui s'y trouvent. De toute façon, le stéréotype n'existe qu'en fonction de la lecture qui en est faite. Il est signifiant à partir du moment où il est reconnu par le lecteur comme faisant partie de modèles préétablis par la culture à laquelle il appartient. « Il faut que la représentation littéraire renvoie à une image culturelle d'ores et déjà familière pour qu'il puisse la retrouver¹⁸ ». Cela n'empêche pas l'écrivain de participer au déploiement d'un nouvel imaginaire qui va au-delà des représentations convenues et ouvre à d'autres. Il s'agit alors pour lui d'engager son regard et son texte hors du repli que peut constituer le stéréotype, pour aller vers le déploiement d'une nouvelle vision dans laquelle peut se reconnaître le lecteur pour construire ensuite, ensemble, de nouvelles représentations qui deviendront, plus tard, peut-être, des stéréotypes. Entre temps, il y aura eu le temps et l'espace pour le déploiement d'un nouveau regard.

§7 Une étude menée par Jean-Paul Honoré qui porte sur les stéréotypes dans la presse française concernant le Japon pour la période de 1980-1993 montre précisément le point de départ de la représentation des Japonais et de la culture nippone dans l'imaginaire francophone. Jean-Paul Honoré parle tout d'abord de *doxa*, c'est-à-dire d'un « ensemble d'opinions convenues, appuyées à des images stéréotypées, à des configurations lexicales ou argumentatives figées, à des cristallisations fantasmatisques. » Il s'agit, pour Honoré, « d'un pseudo-savoir imprégné d'ethnocentrisme¹⁹ ». À travers ces images, il ne s'agit pas seulement de décrire mais aussi d'évaluer et il en résulte, selon l'auteur, deux réseaux d'images concernant le Japon, les uns favorables et les autres non. La liste qui suit constitue le résumé de la recherche de Jean-Paul Honoré :

§8 Stéréotype 1 : le peuple est énergique, courageux, expert en techniques martiales, et parvenu par la force du travail à dominer la nature et les épreuves de l'Histoire pour se hisser parmi les plus grandes nations du monde. Le travailleur japonais est assidu et persévérant.

§9

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 74.

¹⁹ J.-P. Honoré, « De la nippophilie à la nippophobie. Les stéréotypes versatiles dans la vulgate de la presse (1980-1993) », *Mots*, n° 41, décembre 1994, dans *Parler du Japon*, p. 9.

Stéréotype 1' : le peuple japonais est violent et cette violence s'incarne dans la figure du samouraï. Cette image provient de la victoire du Japon sur la Russie au début du XX^e siècle et de la défaite de Pearl Harbor. Elle continue dans l'idée de l'offensive économique menée par le Japon contre les pays occidentaux.

§10

Il existe une mention spéciale concernant la violence faite contre soi, les kamikazes, hara-kiri, et aussi le karoshi, c'est-à-dire la mort par excès de travail. Même la nature sur l'île, à l'image des hommes, est violente avec ses tremblements de terre, tsunamis, éruptions volcaniques.

§11

Il ressort de tout cela que l'Occident serait dans une sorte de conflit larvé face à un ennemi redoutable.

§12

Stéréotype 2 : les Japonais vivent en harmonie, ce qui les conduit à la sociabilité, au consensus, à l'équilibre intérieur.

§13

Stéréotype 2' : les Japonais sont conformistes, ils portent des uniformes, ce sont des salarymen, il y a multitude de robots au Japon (pays des robots, le Japon est aussi un pays de robots), les Japonais sont des fourmis (avec ce que cela sous-entend de dimension raciste, de déshumanisation aussi), les individus ont une mentalité grégaire, les personnalités se diluent au contact du groupe. Cela aboutit à la représentation d'un non-sujet, incapable de placer son rapport aux autres sur le plan éthique ou affectif. Pour l'Occidental, c'est une manière de souligner le prix humain de la performance économique basée sur le consensus. C'est justement parce que la notion de consensus est dérangeante qu'elle doit être rabaisée par la représentation d'une société non humaine.

§14

Stéréotype 3 : les Japonais sont spirituels, ce qui nous conduit vers les images de la sagesse, des temples, de la pureté, du zen. Les habitants du pays se singularisent par la pratique de la cérémonie du thé, les jardins parfaitement tenus, les maisons traditionnelles, la fusion harmonieuse des contraires comme la juxtaposition dans le quotidien de tout Japonais d'un ordinateur et d'un temple. Ce stéréotype est, d'après Honoré, révélateur de filtres culturels par lesquels passent les témoignages évoqués dans les articles, à savoir les vieilles images littéraires des sages orientaux, le thème du voyage vers l'est où l'on se ressource.

§15

Stéréotype 3' : c'est un pays ésotérique, énigmatique, fermé, compliqué, plein de subtilités incompréhensibles. L'idée dominante est celle d'une société complexe où on croit déceler des rites aberrants. Il y aurait un monde avec des règles issues de la raison naturelle (la France, les pays occidentaux) et le Japon y déroge ; la même chose peut être remarquée en ce qui concerne la langue qui est une aberration avec ses systèmes d'écriture et ses idéogrammes. Le sourire même devient le symbole de la vérité dissimulée.

§16

Stéréotype 4 : les Japonais sont des gens d'honneur, continuateurs des samouraïs, avec des valeurs morales comme le courage, le dévouement, l'engagement pris et tenu.

§17 *Stéréotype 4' : les Japonais sont aliénés, ils se sacrifient, sont soumis, en souffrance, stressés.* Toute la société est vue comme soumise à des devoirs contraignants. Si l'on ne suit pas ses exigences, on sera sanctionné et considéré comme un traître, méprisé, rejeté, on sera victime de pressions et d'exclusions.

§18 *Stéréotype 5 : les Japonais sont éduqués, intelligents, ce qui permet une grande flexibilité, une adaptation à la modernité.* Les Japonais sont pragmatiques et ont le génie de l'assimilation. Ils ont une intelligence intuitive et pratique.

§19 *Stéréotype 5' : les Japonais sont des gens doubles, tricheurs, copieurs, qui espionnent.* Il s'agit ici de la réputation d'hypocrisie qui affecte les Japonais, en particulier dans le cadre des négociations commerciales. D'autre part, les Japonais sont inaptes à la création scientifique, ils copient, espionnent, pillent.

§20 *Stéréotype 6 : les Japonais ont une sensibilité esthétique exceptionnelle.* Cette idée renvoie indirectement au succès du courant japoniste à la fin du XIX^e siècle. Il y a omniprésence de la beauté au Japon, dans les objets ou dans les pratiques.

§21 *Stéréotype 6' : les Japonais sont mièvres, ils ont des maisonnettes, font des dinettes, des courbettes, entretiennent des jardins miniaturisés.* Il y a un rapprochement entre le Japon et l'image bibelot du pays qui nous vient de Pierre Loti. On trouve aussi un désir obscur d'attribuer au Japon une fragilité, une petitesse pour pondérer sa puissance.

§22 *Stéréotype 7 : les Japonais ont une société traditionnelle où on porte encore des kimonos, on trouve des geishas à Kyôto²⁰, on mesure encore les pièces en tatamis, on va dormir dans des ryokan, on marche avec des geta, on boit de l'ocha, on se détend dans des onsen, on porte des yukata le week-end.*

§23 *Stéréotype 7' : il y a au Japon une persistance de structures socio-culturelles qui contraignent l'introduction du modèle démocratique occidental avec le cliché féodal d'une société réglée par des relations d'autorité et de solidarité de type pré-moderne.* D'où aussi les hommes samouraïs et les femmes geishas (l'être-objet). Le cliché impérial a également son importance avec son souverain divinisé. Pour résumer, la société est encore archaïque.

§24 *Stéréotype 8 : le Japon est innovateur, c'est le lieu des exploits techniques les plus spectaculaires, le pays moderne par excellence.* C'est un pays futuriste, on voit dans ce stéréotype celui de la rêverie utopique et celui de la féerie des récits de science-fiction.

§25 *Stéréotype 8' : Le Japon s'occidentalise et perd les racines de sa propre culture.* La modernité japonaise est perçue comme un privilège occidental. La ville japonaise, autre

²⁰Et dans cette perspective, on les trouve belles et attirantes.

cliché, est invivable, elle est faite de galeries, de souterrains, d'un chaos étouffant de maisons. Les capsules hotel et les love hotels sont des témoins de l'éclatement de la famille, ce réseau est aussi propice à la réapparition de métaphores animales : les clapiers, les cages à lapins, les fourmis, le grouillement nuisible. Le lapin est ici un rongeur qui renvoie clairement au rat.

§26

Une ambiguïté fondamentale est donc associée à l'image du Japon qui ajoute une ombre à chaque trait positif. L'auto-image véhiculée par l'Occident concerne ses valeurs humanistes et sa rationalité. L'hétéro-image concernant le Japon est celle de la violence, du high-tech, des *geishas*, des *samourais*, de la tradition, des séismes, de la foule... Quand l'image est positive, elle tend à mettre sur un piédestal des valeurs désuètes de la famille par exemple, celle de la femme japonaise épouse et mère, objet décoratif et sexuel, qui ne travaille pas. Autrement dit, l'image passiste exprime la nostalgie des Occidentaux et il n'est pas certain que le Japon gagne un surplus de crédibilité ou d'authenticité à travers ces descriptions²¹.

§27

Honoré donne comme conclusion que les stéréotypes affligeant le Japon réfractent la position idéologique de leurs énonciateurs français. Il y voit un discours de type libéral, qui est un appel à l'émulation, un discours conservateur qui fait l'apologie de la tradition et de la cohésion nationale. Il y voit aussi de fortes réminiscences japonistes qui esthétisent ce qui permet de revenir à une certaine tendance exotique, pittoresque, futuriste. Mais tous les points renvoient en dernier ressort au succès économique du Japon. Selon l'auteur, la grande question est la suivante : comment expliquer l'irruption du Japon dans le cercle étroit de l'hégémonie et de la modernité des pays occidentaux ? Cette question comporte un questionnement identitaire sérieux concernant la France et l'Europe. Si un changement est perceptible dans le discours francophone sur le Japon des quinze dernières années, c'est principalement parce que le Japon n'est plus la puissance économique qu'elle était et ne représente plus la même menace pour la culture occidentale. Ensuite, l'Asie exerce une réelle fascination sur les jeunes générations et celles-ci n'ont plus le même regard ni les mêmes attentes que leurs aînés. Le travail des dessinateurs que nous nous proposons d'examiner maintenant révèle ce nouvel imaginaire sur le Japon. Il peut être décrit comme une tension entre le pli de la vieille représentation stéréotypée du Japon et l'expérience du déploiement vers un nouvel imaginaire nippon.

²¹J. M. Buisson, « La représentation du Japon et son évolution à travers l'iconographie des hebdomadaires français (1979-1993), *Mots*, n° 41, décembre 1994, dans *Parler du Japon*, p. 99-115.

LE DÉPLOIEMENT D'UN NOUVEL IMAGINAIRE SUR LE JAPON

§28

En 2004, les Instituts et Alliances françaises du Japon, avec l'aide de Frédéric Boilet qui a donné la plus grande impulsion à ce projet, se sont regroupés pour inviter huit auteurs de bande dessinée dans le cadre d'un album collectif baptisé *Japon*²². L'ouvrage regroupe des histoires courtes d'auteurs invités dans huit villes du Japon : Tôkyô, Kyôto, Ôsaka, Nagoya, Fukuoka, Sapporo, Sendai et Tokushima, et de huit auteurs vivant au Japon, dont le Français Frédéric Boilet. Aux auteurs de passage, on demande d'imaginer une histoire en noir et blanc de dix à seize pages, fiction, reportage, autobiographie, autour du lieu, de la ville, de la région où ils seront invités. Les auteurs japonais et Frédéric Boilet produiront une histoire autour de leur lieu de vie, de leur quartier ou, pour les Japonais, de leur pays natal. Les planches étaient à remettre au printemps 2005. Les auteurs français sont les suivants : Joann Sfar, Nicolas de Crécy, Étienne Davodeau, Emmanuel Guibert, Fabrice Neaud, Benoît Peeters, François Schuiten, David Prudhomme, Aurélia Aurita. C'est un projet basé sur un véritable échange culturel auquel vont participer ces auteurs de bande dessinée, très connus pour la plupart. Les auteurs ne connaissent pas le Japon et ils y sont en séjour touristique. Seront laissés de côté ici deux auteurs importants, Joann Sfar dont le travail s'étend bien au-delà des seize pages demandées et qui mérite un travail de commentaire à part²³ et Frédéric Boilet qui a vécu longtemps au Japon et qui n'entre donc pas dans la catégorie de ceux qui sont de passage au Japon. Ce dernier, en plus d'avoir séjourné plusieurs années à Tôkyô, a tenté de faire dialoguer la culture française et la culture japonaise à travers son œuvre composée de plusieurs romans graphiques où se mêlent l'alphabet occidental, les idéogrammes et les caractères syllabiques japonais. Son travail artistique mérite à lui seul un plus ample développement. Comme les auteurs n'avaient pas auparavant vécu au Japon ou ne s'y étaient pour la plupart pas rendus en touristes, on peut gager qu'ils avaient des représentations du Japon qui s'apparentaient à des représentations sociales, « c'est-à-dire que [celles-ci] ne résultent pas seulement des perceptions et des projections individuelles, mais qu'elles s'ancrent dans un imaginaire social²⁴ ». Ainsi, avant leur départ au Japon, les attentes des dessinateurs étaient probablement celles communément admises en France.

²²F. Boilet (dir.), *Japon*, Paris, Casterman, 2005.

²³J. Sfar, *Missionnaire*, Paris, Shampooing, 2018. Dans ce texte, Sfar publie les seize pages de *Japon* qui constituent les seize premières pages de son travail, et y ajoute une cinquantaine d'autres planches pour décrire sa découverte du Japon.

²⁴J. R. Ladmiral et E. M. Lipiansky, *La Communication interculturelle*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Traductologiques », 2015, p. 199.

§29

Un lieu est récurrent, le *onsen*, le bain thermal japonais. Aurélia Aurita dans « Je peux mourir, maintenant » y situe la plus grande partie de son histoire et Étienne Davodeau dans « Sapporo fiction » y consacre deux planches. De même, David Prudhomme dans « La Porte d'entrée » dessine une planche consacrée au *onsen* où se mêle la disparition de deux chaussures. La femme japonaise est aussi une thématique qui revient. Elle semble fascinante pour les voyageurs. Même Fabrice Neaud qui, par ailleurs, évoque dans ses planches son homosexualité et sa recherche des lieux homosexuels à Sendai, mentionne la joliesse des Japonaises :

Cependant je me prête au jeu de bonne grâce tant la débauche d'effets que ces dames produisent pour plaire ou pour se plaire est savoureuse.

La figure centrale de la séduction chic se cristallise autour des mêmes topos [*sic*] : bottes montantes jusqu'aux genoux deux tailles au-dessus, jupe ras-le-bonbon et sac Vuitton porté sur un avant-bras très ostensiblement dégagé²⁵...

§30

Ces deux thèmes renvoient à la problématique du rapport au corps nu, à la sexualité et à la séduction. Ce sont des aspects importants dans l'approche de l'altérité, une source de fantasmes à laquelle le voyageur déroge rarement lorsqu'il découvre des contrées lointaines : « Le fantasme de l'uniforme en l'occurrence : jupes courtes, bottes en cuir. Mon manager est fasciné, étourdi, plein de sève, son instinct de chasseur se réveille²⁶ ». Le manager en question va même être amené dans un temple dédié au sexe masculin où un énorme pénis trône sur un autel²⁷.

§31

De nombreux symboles attendus du Japon sont convoqués dans les dessins, souvent à de nombreuses reprises, comme les cerisiers en fleur, les jardins japonais, les parcs, les femmes en *kimono*, les poissons, les carpes, les grues, les tortues, les repas autour de la table basse, les baguettes, les *sushis*, le *shinkansen*, la céramique. Ces symboles constituent l'imagerie attendue du voyageur. D'autres apparaissent qui n'existaient peut-être pas dans l'imagerie du touriste avant son arrivée au Japon. On trouve par exemple une récurrence de la pluie, omniprésente au Japon au moment du séjour des dessinateurs, et de son accessoire indispensable, le parapluie. Apparaît aussi souvent le vélo, un des moyens de locomotion efficace dans les villes japonaises. La présence importante du commerce dans les villes, chaque ville donnant l'impression d'être une immense galerie marchande,

²⁵ « La Cité des arbres », *Japon, op. cit.*, p. 198

²⁶ N. de Crécy, « Les Nouveaux Dieux », *Japon, op. cit.*, p. 120.

²⁷ *Ibid.*, p. 128.

est mentionnée par plusieurs auteurs ainsi que les châteaux médiévaux entièrement reconstruits et qui constituent de hauts lieux touristiques. Pour tous ces aspects, il s'agit pour le voyageur de dessiner et de décrire ce qu'il a discerné autour de lui et qui a retenu son attention. On y trouve des éléments attendus et donc recherchés par le regard des dessinateurs et des découvertes qui retiennent l'attention de la plupart des touristes. Cependant, ces éléments sont extérieurs, ils ne constituent pas un véritable acte de rencontre avec la culture étrangère. Ces caractéristiques ne suscitent pas vraiment d'évaluations appréciatives ou dépréciatives, sauf en ce qui concerne les femmes japonaises.

§32

Deux artistes qui travaillent ensemble ont eu cependant, en apparence, une approche plus stéréotypée et dépréciative que les autres. Il s'agit de François Schuiten et de Benoît Peeters qui dans « Ôsaka 2034 » imaginent une ville où le meilleur restaurant de la ville se trouve au-dessus des autoroutes et des échangeurs et où on peut aussi jouer au golf. Il s'agit d'un endroit « étonnant de tradition et de modernité²⁸ », où l'on est servi par de très jolies hôtesse en *kimono*. C'est aussi dans cette ville qu'on trouvera, en 2034, un insecte d'une nouvelle espèce. C'est une bête issue de la pollution, hideuse, (« orduroman ») qui se nourrit de déchets toxiques²⁹. Cet insecte se reproduit « à une vitesse exceptionnelle » et « il est très difficile à éliminer. Sa migration sur d'autres continents pourrait nous conduire à un désastre³⁰ ». Les dessins et le texte donnent une image effrayante du Japon de demain, peuplé de coléoptères monstrueux. Ce sera un pays soumis à un mode de vie angoissant, potentiellement propagateur d'insectes envahissant le reste du monde, où la pollution règnera en maître. Cependant, la grande série des *Cités obscures* des mêmes auteurs permet de faire le lien avec cette ébauche de description de la ville japonaise du futur. On y trouve des éléments de la ville de l'avenir, avec ses gratte-ciels et un ensemble de routes qui relient entre elles les composantes de la ville. La cité de l'avenir contient des éléments positifs qui rappellent les projets des architectes comme Le Corbusier ou Niemeyer, visionnaires de la modernité, même si la ville japonaise semble moins ordonnée que les villes des *Cités obscures* (ce qui correspond aussi à une réalité, les villes japonaises étant connues pour leur juxtaposition de gratte-ciels et de maisons de petite taille, le tout décoré d'un joyeux fouillis de fils électriques). On remarque aussi, dans les quelques planches de Schuiten et Peeters, le jardin des délices qui surplombe la ville et où on peut dîner et faire son parcours de golf. La ville japonaise du futur est donc à double facette : en hauteur, elle offre une vue hors du commun sur les échangeurs et les immeubles ainsi que sur un immense arbre qui semble protéger, sous son feuillage, une

²⁸ « Ôsaka 2034 », *Japon, op. cit.*, p. 76.

²⁹ *Ibid.*, p. 83.

³⁰ *Ibid.*

partie de la ville, et en bas, elle est composée de piliers de soutènement où les spécialistes traquent l'insecte destructeur.

§33

Cependant, d'autres perspectives montrent que les dessinateurs valorisent plutôt la culture étrangère et opèrent même une véritable décentration par rapport à leur culture d'origine. Les dessinateurs, « dans cet océan de signes³¹ », perçoivent des scènes qu'ils ne comprennent pas, mais qui les enchantent, comme Fabrice Neaud devant des chorégraphies incompréhensibles qui se succèdent devant lui³². De la même manière, le chaos des villes est perçu tel qu'il est et non tel qu'il avait pu être imaginé avant de partir au Japon³³. Il ne s'agit plus du chaos d'une grande ville peuplée de gratte-ciels mais d'un mélange architectural entre très hauts immeubles et petites maisonnettes ainsi que tout un réseau de fils électriques qui se balancent au gré du vent, dans les rues, au-dessus des passants. La réalité confronte ainsi à un tout autre chaos que celui qu'on avait imaginé, tel qu'on le trouve décrit la plupart du temps dans les médias occidentaux, celui des villes surpeuplées et polluées. Et surtout, elles sont beaucoup plus calmes que ce qui avait été anticipé ou ce qui est sous-entendu par les stéréotypes préexistant à la visite du Japon : « quel calme ! quelle tranquillité ! quelle quiétude ! », nous décrit Neaud³⁴. Tôkyô lui semble même moins pollué que Paris³⁵.

§34

Les dessinateurs sont aussi amenés à avoir des considérations moins extérieures, moins visuelles, pour produire un commentaire plus en relation avec les habitants du Japon et leurs habitudes, leur façon de vivre, leurs mœurs. Ainsi, l'honnêteté de la population est montrée de la façon suivante :

Plusieurs fois j'ai abandonné mon vélo sans anti-vol dans les coins les plus reculés de la ville, pour le récupérer au même endroit et parfaitement intact.

J'y ai même oublié une ou deux fois mon appareil photo mais ça on m'a quand même déconseillé que ça se reproduise³⁶.

§35

Les voyageurs se laissent ainsi surprendre par ce qu'ils découvrent et réajustent leurs grilles de lecture du pays. Les chaussures et l'habitude de les laisser à l'entrée des maisons suscitent des descriptions et des commentaires intéressants sur la mentalité des Japonais :

³¹David Prudhomme, « La Porte d'entrée », *Japon, op. cit.*, p. 34.

³²« La Cité des arbres », *Japon, op. cit.*, p. 207-208.

³³*Ibid.*, p. 201.

³⁴*Ibid.*, p. 210.

³⁵*Ibid.*, p. 196.

³⁶*Ibid.*, p. 210.

Qu'il me paraît difficile d'entretenir des rapports conflictuels entre personnes laissant leurs chaussures à l'huis des maisons.

Bien difficile de claquer la porte de chez quelqu'un et de partir en chaussettes... ou alors je suis trop nul³⁷.

§36

David Prudhomme quant à lui, dans « La Porte d'entrée », imagine des chaussures qui sont les personnages principaux de ses douze planches et qui sont « la porte d'entrée » de la visite de la ville de Fukuoka puisqu'elles prennent la fuite et font visiter la ville au lecteur. Il donne des indications, dans son travail, de différences psychologiques entre les habitudes japonaises et françaises comme :

Ici, nous gardons volontiers nos opinions.

Nous ne nous touchons pas.

Nous parlons peu de nous s'il vous plaît³⁸.

§37

Comme ces remarques se trouvent juste après une planche représentant des Français autour d'un repas japonais où tous les convives parlent en même temps et donnent leur opinion sur tout, il n'est pas difficile de comprendre que le dessinateur prône, pour ses compatriotes, un peu de retenue qui serait bienvenue et plus valorisée que leurs comportements typiquement français.

§38

Certains auteurs sont encore plus directs en décrivant l'*habitus* japonais comme bien supérieur à celui des Français :

Dans ce cas, suis-je au moins satisfait par les Japonais qui, dans leurs rapports immédiats à autrui, au moins, sont infiniment prévenants, courtois, discrets, humbles et s'effacent en public. À l'inverse de nous autres, rustres, imbéciles, à l'ego surdimensionné³⁹.

§39

Enfin, certains auteurs ne se contentent pas de souligner les traits de la psychologie et des us et coutumes japonais qui leur conviennent mieux que ceux des Français, ils se sentent japonais à des degrés divers. Ainsi, Aurélia Aurita est si heureuse d'être au Japon qu'elle n'arrête pas de répéter qu'elle peut « mourir maintenant », ce qui lui inspirera le titre de ses douze planches : « Je peux mourir, maintenant ! ». Lorsqu'elle est dans un *onsen* avec d'autres jeunes femmes, son grand moment de bonheur est d'avoir été prise

³⁷ *Ibid.*

³⁸ « La Porte d'entrée », *Japon, op. cit.*, p. 27.

³⁹ « La Cité des arbres », *Japon, op. cit.*, p. 204.

pour une Japonaise, elle la Sino-Cambodgienne. C'est un grand honneur pour elle⁴⁰. Deux dessinateurs font le pari de raconter l'histoire de leurs planches d'un point de vue extérieur. Ils ne mettent pas en scène la vision de l'invité français qui découvre la ville japonaise dans laquelle il a été envoyé. Il s'agit de Nicolas de Crécy dans « Les Nouveaux Dieux » qui crée un personnage de film ou de bande dessinée non encore terminé par son manager et qui observe ledit manager évoluer dans le contexte japonais. Son regard est critique : « Son regard à lui est plein de sève, il crève de désir, cela déforme son visage. Il ne se doute pas qu'il fait plus pitié qu'envie⁴¹ ». Le personnage est associé à la fois au monde français par son manager qu'il accompagne et à l'univers japonais peuplé de créatures imaginaires qui lui ressemblent. Il représente un regard extérieur sur l'invité français et il a clairement honte de lui à de nombreuses reprises à cause de son comportement. Étienne Davodeau va encore plus loin dans sa démarche de mise en scène de la décentration par rapport à la culture source en imaginant un Japonais rencontrant un Français à Sapporo et l'accompagnant dans sa découverte du nord du Japon. Le Français, d'abord pris pour un Américain, est décrit de l'extérieur, comme il pourrait l'être du point de vue d'un Japonais : « Bon. Il a pigé. Il faut le voir se frotter avec application. C'est assez comique⁴² ». Le regard du Japonais est bienveillant à l'égard du Français mais il est aussi gentiment moqueur. Il ne s'agit plus ici de la description d'un Français découvrant Sapporo mais de celle d'un Japonais rencontrant un Français et lui faisant découvrir sa région. Enfin, Emmanuel Guibert pousse si loin la décentration qu'il raconte une histoire de Japonais aimant la France. L'histoire se situe dans le passé et les dessins et l'histoire semblent complètement japonais. Il s'agit d'un texte à la première personne du singulier, agrémenté de dessins et non de planches de bande dessinée. Les références sont japonaises, le point de vue est japonais, le texte est envahi d'îlots textuels en japonais et les personnages goûtent pour la première fois au champagne et veulent quitter le Japon pour la France. À l'arrière-plan se trouve la création de la maison des artistes de Kujôyama qui permet de faire le lien avec la culture française. Il n'y a pas d'indices dans le texte ou dans les dessins qui permettent de comprendre que l'histoire a été écrite par un Français. Pour ces deux derniers auteurs, le travail a consisté à se mettre dans la peau d'un Japonais, sans se prendre pour autant pour un Japonais. L'effort de décentration a été tel que le dessinateur s'est imaginé en train de regarder sa propre culture et sa manière d'être au monde de l'extérieur.

⁴⁰ « Je peux mourir, maintenant ! », *Japon, op. cit.*, p. 59.

⁴¹ « Les Nouveaux Dieux », *Japon, op. cit.*, p. 124.

⁴² « Sapporo fiction », *Japon, op. cit.*, p. 248.

En conclusion, on peut constater qu'un nouvel imaginaire, timide, existe sur le Japon. Comme il s'agit d'auteurs qui ne font qu'un court séjour au Japon, leur positionnement par rapport à la culture étrangère n'a pas la force de conviction de celle que l'on rencontre dans l'œuvre de Frédéric Boilet par exemple. Une tension perceptible existe entre la vieille représentation du Japon et celle qui apparaît. La vision du Japon du point de vue des auteurs francophones oscille entre pli, repli et déploiement. Le pli de la vieille représentation n'a pas encore disparu, le repli sur les anciens stéréotypes subsistent, mais une vraie évolution apparaît, même pour des artistes qui n'ont fait qu'un court séjour sur l'archipel.

§41

On pourrait ajouter en ce qui concerne le support, que la bande dessinée se présente, d'emblée, davantage comme une étoffe constituée d'images, lesquelles sont semblables à des fils que l'on peut séparer les uns des autres plutôt comme une longue narration. Cette dernière fait partie de la bande dessinée mais elle est concurrencée, visuellement, par les vignettes séparées de la planche. Tout l'art de la bande dessinée est de faire oublier le côté décousu des bandes et des cases et de plonger le lecteur dans le déroulé sans accroc d'une narration fluide.

§42

La bande dessinée est donc plus particulièrement propice à la lecture de petits détails grâce aux dessins qui se trouvent dans chaque case. La pratique du parfilage de l'étoffe, de la séparation fil à fil, est facilitée par le support qui permet d'examiner, dans le dessin, les aspects ténus qui constituent une culture, sans en tirer, d'emblée un sens. La bande dessinée donne la possibilité, peut-être, plus facilement que les autres supports littéraires, d'inventer un discours, une parole, sans jugements préconçus. Le neuvième art, longtemps perçu comme enfantin, distractif et simplificateur de la réalité, pourrait, en fait, se révéler être plus à même de pointer les subtilités du monde qui nous entoure, en particulier lorsque cet univers est culturellement étranger, à travers l'observation du dessin, plutôt que de les enfermer dans des termes qui s'opposent les uns aux autres, dans une certaine arrogance du discours. Il existe d'ailleurs un concept japonais, le *ma*, qui désigne ce qui est entre deux états, ce qui est en train d'advenir, comme la célèbre fleuraison des cerisiers. La bande dessinée est un art qui se positionne très bien dans cet espace de l'interstice, du *ma*, dans le pli entre le visible et le dicible. Elle permet d'énoncer une parole sur le monde à travers les bulles et de transcrire le regard dans le dessin. La parole et le regard, souvent, ne décrivent pas, dans le cas des dessinateurs français au Japon, tout à fait la même réalité. Le lecteur de bande dessinée voit plus qu'il n'entend. Et ce qu'il découvre ne correspond pas forcément, dans ces planches, à ce qui était attendu avant le voyage. Le dessin transgresse la parole, le dessin montre ce que la parole ne peut pas encore formuler. Même si l'image montre les carpes, les jardins japonais, les tables basses, c'

est-à-dire l'exotisme que le regard cherche en arrivant au Japon, elle laisse aussi beaucoup d'espace pour représenter le vide des rues, les petites maisons au cœur des mégaloilles, la vie à bicyclette, la nature, au sein des plus grandes villes du monde, ce qui ne correspond plus au repli vers des stéréotypes éculés, mais bien au déploiement vers un autre regard, peut-être non intentionnel, mais bien présent. À cela s'ajoute, des chaussures qui se promènent chez David Prudhomme ou un personnage chez Nicolas de Crecy qui ne sont pas sans rappeler l'imaginaire japonais. N'y aurait-il pas ici, dans la bande dessinée, dans ce qu'elle offre de particulier, à travers ses vignettes et ses bandes, sa segmentation particulière, ses enchaînements, de l'espace pour le déploiement de séquences visuelles qui nous donne à voir un autre Japon, loin des replis éculés du passé ?

Quelques mots à propos de : Sabine Kraenker

Sabine Kraenker est maître de conférences à l'université d'Helsinki, au Département des Langues Modernes. Elle est l'auteure de *Les Écrits de la rupture amoureuse dans les textes de gens ordinaires et la littérature française de l'extrême contemporain (2000-2010)* et a publié plusieurs articles en lien avec le domaine autobiographique.

Pour citer cet article

Sabine Kraenker, « Le pli de la vieille représentation du Japon et le déploiement récent d'un nouvel imaginaire chez des auteurs de bande dessinée français contemporains », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « *Origami*, le pli dans les littératures et les arts » n° 22, printemps 2021, mis à jour le : 15/06/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/645>.